





Zwei römische Kindersarkophage aus dem zweiten Jahrhundert n. Chr.

Eine archaeologische Abhandlung

mit einer Tafel und 7 Textabbildungen

von

Hans Dütschke.

Beilage zu dem Jahresbericht über das Kgl. Joachimsthalsche Gymnasium für das Schuljahr 1909.
Berlin 1910.

Halle a. d. S.
Buchdruckerei des Waisenhauses.
1910.

1910. Progr. Nr. 60[b].

1.

Im Museo Kircheriano in Rom befindet sich ein Kindersarkophag, welcher 1723 in Rom gefunden ist; seitdem ihn Montfaucon durch eine Abbildung bekannt gemacht und besprochen hat[1], scheint er, abgesehen von der Erwähnung in einigen Katalogen[2], einer eingehenden Betrachtung nicht weiter gewürdigt zu sein. Dennoch verlangt das unscheinbare Denkmal wegen seiner eigenartigen Darstellung und weil sich deren Entstehungszeit ziemlich sicher beweisen läßt, wohl eine genauere Betrachtung.

Durch eine vortreffliche Photographie, welche das archäologische Institut in Rom auf Veranlassung Wilhelm Altmanns in dankenswerter Weise für mich hat anfertigen lassen, und welche der beifolgenden Autotypie Nr. 1 unserer Tafel zugrunde liegt, bin ich in der Lage, den Sarkophag weiteren Kreisen bekannt zu machen.

Der Sarkophag hat eine Höhe von 0,34, eine Tiefe von 0,40 und eine Länge von 1,06 gehört also, wie unten genauer gezeigt werden wird, zur kleinsten Gruppe von Kindersarkophagen überhaupt. Der Marmor ist feinkörnig, die Erhaltung im ganzen gut. Sogar einige Farbspuren lassen sich erkennen, doch will es mir nicht gelingen, bei der Dunkelheit des Raumes, in welchem sich der Sarkophag befindet, Bestimmteres anzugeben. Der Deckel (mit zwei Klammerlöchern) bildet ein flaches, giebelförmiges Dach mit sechs Akroterien, einem an jeder Ecke und je einem in der Mitte der beiden Langseiten. Die der letzteren sind sehr abgerieben, an denen der Ecke zeigt sich in flachem Relief je eine gesprengte, lose Palmette — also von der einfachen tektonischen Art, wie sie besonders bei etruskischen Sarkophagen beliebt ist. Der Rand des Sarkophages ist oben etwas schmaler und glatter. An beiden Schmalseiten befindet sich, dem äußeren Rande folgend, ein Quadrat eingeritzt, der einzige Versuch einer recht sparsamen Verzierung. Aller Nachdruck ist auf das flache Relief der Vorderseite gelegt, das sich über einem sich oben etwas vorwölbendem Grunde erhebt.

Der Rand ist rechts und links durch je eine aufrechtstehende, in der Mitte (auch oben?) zusammengebundene Doppelfackel abgeschlossen, deren Flamme beidemal nach innen schlägt. In dem so eingerahmten Bildfelde entwickelt sich die Darstellung von rechts nach links.

Ein wohl vierrädriger Wagen — sichtbar nur zwei Räder — wird von zwei stark galoppierenden Maultieren nach links gezogen. Die weit ausgreifenden Tiere mit kurzgeschnittener Mähne werden von unsichtbarer Hand gelenkt, denn die über ihren Rücken hinlaufenden Zügel verschwinden am Wagenrande, ohne daß eine der sitzenden Figuren sie hält oder nach ihnen greift. Dasselbe findet auch bei dem linken Gespanne statt. Ich bemerke das gleich hier, damit niemand auf den Gedanken kommt, die links sitzende Frau halte mit ihrer Rechten die Zügel. Es ist jedenfalls, wie auch schon der Zeichner Montfaucons erkannte, das ungeschickt vorgesetzte rechte Bein der Frau, über welches diese die Rechte legt. Nachdem sie das Kind nicht mehr in den Armen hält, wußte der Verfertiger mit ihrer freien Hand nichts besseres anzufangen.

Leine und Jochgurte sind nicht sehr sorgfältig behandelt. So ist z. B. der Ring, durch welchen der Jochgurt des linken Pferdes am ersten Wagen gehen sollte, aus Versehen außerhalb des Riemens angebracht, dafür aber das in der Tiefe des Hintergrundes verschwindende rechte Pferd beidemal nicht übel dargestellt.

Über dem Wagenkasten halten drei schraubenförmig gefurchte Stangen ein Verdeck; zwischen den Stangen ist oben und an der Rückseite, vielleicht auch an der rechten Seite eine Wand aus rechteckig gemustertem Zeuge aufgespannt, welche der Wind nach oben wie nach hinten aufbläht.

---

1) L'Antiquité expl. Suppl. V (Paris 1757) T. XLII zu p. 105f.

2) Beschreibung Roms (Stuttgart 1842) III, 3, 498; De Ruggiero, Catalogo del Museo Kircher. (Roma 1878) 53, 176; E. Reisch, Führer durch die öffentl. Samml. kl. Alt. in Rom[2] (Leipzig 1899), 140, 1447.

Warum das Verdeck nur von drei und nicht von vier Stangen gehalten wird, vermag ich nicht zu sagen. Vielleicht ließ der Bildhauer, dessen Werk ja auch sonst mehr das eines Steinmetzen als eines Künstlers ist, die vierte Stange fort, weil die durchbrochene Arbeit ihm Schwierigkeiten machte, vielleicht auch dem Gesicht der Frau zu nahe kam.

Im Wagen befindet sich eine gepolsterte oder mit Kissen belegte Bank, deren Füße bei dem rechten Gefährt nicht angedeutet sind; bei dem linken bemerkt man die bei Sesseln des zweiten und dritten Jahrhunderts üblichen, sich kreuzenden Beine. Sie gaben wohl dem längeren Sitze größere Festigkeit als vier lotrecht stehende Füße; daß sie bei dem Sitze des linken Gefährtes paarweise erscheinen, ist vielleicht nur ein ungeschickter Ersatz einer perspektivischen Darstellung. Auf der Bank sitzt im rechten Gefährt ein Elternpaar in wenig glücklichen Körperverhältnissen: die Köpfe sind zu dick, einige Glieder zu lang, die Oberkörper zu kurz. Der Mann in kurzärmliger Tunika, vielleicht auch einem um den Unterkörper geschlungenen Mantel, läßt die Linke auf seinem Schoße ruhen, die (viel zu lange) Rechte schlingt er zärtlich um den Nacken seiner Frau; das kurze, über das zu tiefe Ohr nach vorn gestrichene Haar, das schlicht anliegt, auch die Bartlosigkeit erinnern an die Römerköpfe der Kaiserzeit bis zum ersten Drittel des zweiten Jahrhunderts; mit Hadrian kommt ja Bart und gelocktes Haar wieder auf. Das, was bei dem Manne rechts wie ein dünner, kurzer Vollbart aussieht, ist nur die Zerstörung des Marmors, und bei dem Manne im Wagen links sind die Wangen glatt. Die Frau ist mit einer gegürteten Tunika und einem über dem Schoße sichtbaren Mantel bekleidet und hält mit beiden Händen ein Wickelkind. Ihr Haar verrät die Mode, wie sie bei Matidia, der Nichte Trajans und Schwiegermutter des Kaisers Hadrian erscheint. Diese Haartracht besteht aus einem „bandartigen Lockensaum, einem darüber aufsteigenden Haardiadem und einer abschließenden Stirnkrone" (Bernoulli). Das doppelte Haardiadem ist, weil besonders bezeichnend für die Modefrisur, beidemal nachdrücklich hervorgehoben, der Lockensaum wenigstens bei der Frau links deutlich zu erkennen, so daß hier an der Haartracht der Matidia kein Zweifel aufkommen kann. Matidia lebte vielleicht noch 138 n. Chr. Das erste Drittel des zweiten Jahrhunderts wird also den Anstoß zu dieser Mode gegeben haben; unser Sarkophag rückt damit in die erste Hälfte dieses Jahrhunderts, und die Haartracht des Mannes steht dieser Annahme bestätigend zur Seite.

Daß die Gruppe von Gefährt und Insassen rechts und links dieselbe ist, kann keinem Zweifel unterliegen, wenn auch die Köpfe der Insassen bei dem Wagen links etwas mehr zur Seite gekehrt sind. Unbedeutende Unterschiede der Formen wird man wohl nicht mit einem Millimeterstabe prüfen wollen. Es wäre unbillig und widersinnig, bei einer Arbeit aus freier Hand eine mathematisch genaue, schablonenhafte Gleichheit zu verlangen. Die Gruppe wiederholt sich tatsächlich links bis auf eine, allerdings wichtige Veränderung des Kindes. Dieses wird nämlich nicht mehr als Wickelkind in den Armen der Mutter gehalten, sondern sitzt bei weitem selbständiger, von dem Vater gehalten, auf dessen Schoß. Bekleidet ist es mit einem kurzen, gegürteten Röckchen mit kurzen Ärmeln, und das Haar ist wie beim Vater schlicht nach vorn gestrichen; die Linke erhebt es ein wenig, vielleicht zu dem über den Pferden schwebenden, geflügelten, lockigen Liebesgotte, der gleichfalls die Arme in der Richtung der Fahrt ausstreckt. Die Figur ist sicher nach einer in der Werkstatt bekannten Vorlage gearbeitet und darum auch, wenn man von dem etwas verunglückten Ansatze des linken Armes absieht, am besten gelungen.

In der Mitte zwischen beiden Gespannen wächst ein natürlich gebildeter Lorbeerbaum mit Früchten. Das Mißverhältnis zwischen Blättern, Früchten und Stamm war in der antiken Kunst nicht anstößig, am wenigsten bei den verhältnismäßig untergeordneten Erzeugnissen des Kunsthandwerks. Die Sarkophagreliefs des zweiten und dritten Jahrhunderts beweisen das zur Genüge. Im Schatten dieses Baumes spielt rechts und links je ein Knabe von kräftigen Formen, der bis auf einen um den Leib gehenden, in seiner Bedeutung mir nicht ganz klaren Gürtel nackt ist.[3] Dieser

---

3) Der Gürtel auf nacktem Leibe ist bei den Gallierfiguren (z. B. meine Ant. Bildw. II, 456) nicht selten. (S. Kekule, Bronzestatuette eines kämpfenden Galliers in den kgl. Museen, 69. Winckelmannfestpr. 1909, S. 9f.) Er hat natürlich mit unserem Gürtel nichts gemeinsam. Aber auch an den Gürtel als Andeutung des Gewandes, wie das auf unteritalischen Vasenbildern vorzukommen scheint (s. H. Heydemann, Vasens. d. Mus. Naz., Nr. 3222, S. 511, 3228, 2327, 3247), vermag ich nicht zu denken, da der Stil unseres Reliefs zu wenig mit der symbolisch-andeutenden Art des Vasenbildes gemein hat.

Gürtel, der Gesichtsausdruck — wenn man davon reden darf — und das schlichte, nach vorn gestrichene Haar lassen beidemal auf denselben Knaben schließen, der nur links etwas selbständiger und entwickelter zu sein scheint. Der Knabe rechts macht einen weiten Schritt nach links und hält mit beiden Händen ein auf vier Scheibenrädern — dargestellt sind nur zwei — laufendes Gerät; man würde es als ein Kinderwägelchen mit emporstehender Deichsel ansehen, wenn nicht von der Spitze der letzteren ein Stab nach der Achse der Hinterräder ginge Unter den vielen Kinderszenen besonders auf rotfigurigen Kännchen attischer Herkunft, wie deren mehrere z. B. das Berliner Museum aufweist[4], begegnen zweirädrige Kinderwägelchen von ähnlicher, einfacher Art genug, — ein dem unsrigen genau entsprechendes Gerät ist mir noch nicht vorgekommen. Ich bin geneigt an ein Gerät zum Laufenlernen der Kinder zu denken. Der Knabe schiebt das Gefährt nach links, die Deichsel aber ist, um nicht zurückzufallen, durch den Verbindungsstab in ihrer schrägen Stellung festgehalten.

Eines solchen Laufwägelchens bedarf der Knabe links nicht mehr. Stramm und keck hat er sein rechtes Bein aufgesetzt; jetzt geht er auf einen Vogel los und will ihn beim Kopfe packen, als ob er seinen Übermut an dem Spielkameraden auslassen wolle, während das Tier im Begriffe ist, wie im Zorn die Flügel zu heben. Ich würde den Vogel als Gans bezeichnen, wenn er einen längeren Hals hätte. Vielleicht ist es eine sog. Fuchsgans (χηναλώπηξ), deren Zusammenstellung mit einem ringenden Knaben R. Herzog[5] als einen der beliebtesten Vorwürfe der alten Kunst nachgewiesen hat. Tatsächlich hätte das nicht der Fall sein können, wenn es nicht einen im Leben des Kindes gewöhnlichen Vorgang widergespiegelt hätte. Das Kind ist im Spiel dargestellt, bei dem es die erste Probe seiner Kraft ablegt.

Lassen sich so die vier Gruppen des Reliefs bis auf Einzelheiten in ihrer Bedeutung erkennen, so ist doch der Zusammenhang des Ganzen nichts weniger als klar.

2.

Die Darstellung zeigt keine äußerlich zusammenhängende Handlung und findet, wie es scheint, auch durch den Vergleich mit anderen Sarkophagreliefs keine unmittelbare Erklärung. Wir kennen ihrer genug; unter den bis jetzt systematisch beschriebenen 1231 zertreuten Sarkophagen von Rom gibt es allein 70 Kindersarkophage; mit Berücksichtigung der großen Sammlungen des Vatikan, Lateran, Louvre, Südfrankreichs wie der Antikensammlungen von Oberitalien, in denen ich Umschau halte, steigt ihre Zahl auf weit über hundert. Keins von diesen Stücken bietet eine Wiederholung oder auch nur näher verwandte Darstellung, während es solche für gewisse Gruppen in großer Menge gibt; ich erinnere nur an die Darstellung von Eroten als Zirkusfahrer, als Genien der Jahreszeiten, an die Kinderspiele und die mehr dekorativen Ausstattungen. Man arbeitete also im ganzen mit bekannten Vorwürfen der Werkstatt, ja man scheute sich oft nicht gelegentlich beliebte Gruppen von einem Sarkophagrelief auf das andere zu übertragen.[6]

Dies Verfahren dürfte auch auf unserem Sarkophag bei dem schwebenden Eroten angewandt sein, aber dieser selbst ist eine Nebenfigur; der sepulkrale Hauptgedanke beruht nicht auf ihm, sondern den anderen Figuren, und diese scheinen wenigstens in ihrer Zusammenstellung eine selbständige Erfindung des Verfertigers zu sein.

Worauf zielt dieselbe? Mit dem bequemen Hinweise auf die Darstellung von Szenen aus dem Kinderleben ist hier nichts gewonnen. Der schwebende Liebesgott spricht gegen eine solche Auffassung, und die sich wiederholende Darstellung eines Gefährts mit Erwachsenen, die zwischen sich ein Kind halten, ist an sich auch kein bezeichnender Augenblick aus dem Kinderleben. Vielleicht ist man überhaupt auf falschem Wege, wenn man bei diesen römischen Selpukraldarstellungen ein Spiegelbild der Wirklichkeit erwartet. Wie wenig eine solche Auffassung zu einem vollen Verständnis des Bildwerks und seiner Sprache führt, dafür ist ein schlagender Beleg

---

4) A. Furtwängler, Beschreib. d. Vasens. im Antiq. (1885) Nr. 2420, 2421.

5) Jahresh. d. österr. arch. Inst. VI, 1903, S. 225ff.

6) Ein schlagendes Beispiel bietet der Berliner Mädchensarkophag 855, der Motive von Sarkophagen aus Pisa und Florenz benutzt. Vgl. meine Ant. Bildw., I, 33 und III, 356.

die Deutung, welche K. Wernicke[7] einem im Louvre befindlichen Kindersarkophag zu geben sucht. Schon dessen Kleinheit mußte davon zurückhalten, hier Szenen der Wirklichkeit erkennen zu wollen, denn seine Länge von 1,22 läßt, wie sich unten ergeben wird, auf ein etwa dreijähriges Kind schließen. Paßt zu diesem Alter schon wenig die selbständige Lenkung eines Gespannes, so paßt dazu noch weniger die Haltung des Knaben in der Mittelszene, wenn er wie ein vollständig Erwachsener mit dem Buche seines Lebens „wie begeistert" im Kreise der Musen sitzt. Ich habe in meinen ravennatischen Studien[8] eine, wie mir scheint, nicht nur die symbolischen Einzelheiten des Reliefs, sondern auch den klaren Zusammenhang der Szenen berücksichtigende Erklärung gegeben und brauche das dort Gesagte hier nicht zu wiederholen. Ich bemerke nur noch, daß, wo die „Hadesfahrt" auf Kindersarkophagen dargestellt ist, es sind ihrer eine ganze Reihe[9] — sich jede Beziehung auf die Wirklichkeit eigentlich von selbst verbietet.

Ich glaube aber auch, daß die Darstellung von Kinderspielen oder der Hantierung mit Waffen und dergleichen nicht als Abbildung der Wirklichkeit gelten darf. Das Schmieden von Waffen ist geradezu sinnlos, wenn man es als irdische Beschäftigung eines noch nicht fünfjährigen Kindes[10] auffassen wollte. Aber auch das Zusammenschleppen von schweren Waffen kann ich nicht als geeignet für einen ebenso alten Knaben halten. Es begegnet auf einem Kindersarkophage des Museo Chiaramonti,[11] muß aber schon der Lorbeerbäume wegen als im Elysium vorgehend bezeichnet werden.[12] Ist nun das Spiel mit Waffen, noch dazu im Beisein von Eroten, nur eine ideale Fortsetzung des irdischen Waffenspiels, wie es der römische Knabe, wenn er heranwuchs, gern übte, so sehe ich nicht ein, warum nicht auch das harmlosere Spiel mit Nüssen, Kugeln und dergleichen als eine tröstliche Fortsetzung irdischer Freuden im Jenseits aufgefaßt werden kann. Wozu hätte man wohl Kindern die Puppen, Sparbüchsen und sonstiges Spielzeug mit in das Grab gegeben, wenn nicht die Vorstellung eines Gebrauches dieser Dinge obgewaltet hätte?[13] — Auf einem Kindersarkophage des Museo Chiaramonti im Vatikan,[14] dessen Länge (1,075) eben für ein zweijähriges Kind ausreicht, sind zwei Gruppen spielender Kinder dargestellt;[15] rechts beteiligen sich acht Knaben sehr aufgeregt an einem Spiel mit Nüssen im Freien, links haben sich fünf Mädchen, darunter zwei Morraspielerinnen, zu einer besonderen Gruppe vor einem Vorhange vereinigt. Eine Hauptperson ist nicht zu erkennnen, weder unter den Knaben, noch unter den Mädchen. Es kann also überhaupt nicht einmal der Tote in einer besonderen Beschäftigung dargestellt sein, sondern der Begriff der Kinderspiele ganz im allgemeinen, wie sie das tote Kind auch im Jenseits erfreuen sollen, ist zum einzig berechtigten Vorwurf des Sarkophags geworden. Anders R. Weisshäupl,[16] der, wenn ich recht verstehe, bei diesen Darstellungen an eine Lieblingsbeschäftigung des Verstorbenen denkt. Wie könnte man aber wohl bei einem zweijährigen Kinde von „Neigungen" sprechen?

Wie wenig man übrigens auf die Persönlichkeit des Beigesetzten bei der Wahl fertig gekaufter Sarkophage Rücksicht nahm, wenn nur der allgemeine sepulkrale Gedanke zur Geltung kam, das beweist ein zu den allerkleinsten gehöriger, für ein noch nicht einmal zweijähriges Kind

---

7) Arch. Zeit. XLIII (1885) S. 210ff.

8) S. 190ff.

9) Sie sind zum Teil von K. Wernicke a. O. herangezogen: a) Relief der Sammlung Torlonia (R. Rochette, Mon. inéd. Pl. LXXVII, 1); b) Sk. d. V. Pamfili (vgl. Matz, ant. Bildw., II, 3087 und K. Wernicke, a. O. 214, A. 7); c) Relief in der Loggia scoperta des Vatikan (R. Rochette, a. O. Pl. LXXVII und K. Wernicke, a. O. 216); d) Relief vom Deckelrande eines Sarkophags im Vatikan (Amelung, Vatik. I, T. 38, 69) u. a.

10) Auf dies Alter läßt ein 1,30 langer Kindersarkophag des Musée archéologique in Marseille (abgeb. Millin, Voyage etc., pl. XXVI, 4) schließen. Er stellt Eroten in einer Waffenschmiede dar, ein Vorwurf, der, weil oft wiederkehrend, auf die auf Vorrat gearbeiteten Sarkophage weist. Vgl. dazu den von A. Michaelis beschriebenen Sarkophag Landsdown in London (Arch. Zeit. 1862, 340*).

11) W. Amelung, a. O. I, T. 46, 184. Die Länge von 1,30 läßt auch nur an einen höchstens fünfjährigen Knaben denken.

12) S. Ravennat. Studien, S. 137.

13) S. E. Caetani-Lovatelli, Ant. Monum., 223ff., 230.

14) Amelung, a. O. I, S. 638, 497, A. zu Taf. 68.

15) Der Pfeiler rechts ist abgebrochen. Wäre hier eine Sonnenuhr vorauszusetzen, so würde an dem Vorgang in der Unterwelt kaum zu zweifeln sein. Vgl. Ravennat. Studien, 150.

16) Die Grabgedichte der gr. Anthologie (Wien 1889), S. 73.



bestimmter Sarkophag im Cortile del Belvedere des Vatikan.[17] Er ist seiner Inschrift nach für eine kleine Sarturnina bestimmt, die Darstellung aber zeigt eine Jagd, welche Knaben gegen Eber, Panther und Hirsch ausführen. Unmöglich kann dieser Sarkophag auf Bestellung der Eltern verfertigt sein. Man möchte glauben, diese fanden unter den vorrätigen Särgen des Händlers keinen in der Größe passenden und entschlossen sich notgedrungen zu ihrer Wahl: es war wenigstens ein Bild von den Kinderfreuden im Elysium. Unter den kleinen Jagdgesellen ist zwar nur der Töter des Ebers geflügelt, aber das genügt ja, um den Vorgang in eine nichtirdische Welt zu rücken. Übrigens scheint die Beflügelung dieses einen mehr dem Wunsche einen leeren Raum auszufüllen sein Entstehen zu verdanken, und der Charakter der Spielgenossen wird durch die Beflügelung des einen nicht wesentlich verändert. Auch die menschlichen Kinder erscheinen ja durch die Nacktheit schon als bedürfnislose, d. h. höhere Wesen, sie treten damit selber in den Kreis der Eroten ein, wie ja auch in unserem Volksglauben noch die gestorbenen Kinder zu Engeln werden.

Diese Entwickelung beruht auf so allgemein menschlichen Empfindungen, hat so wenig mit dem eigentlichen Kultus zu schaffen, daß sie ohne weiteres von den Christen übernommen wurde. So findet sich auf einem doch sicherlich christlichen Sarkophage des Museo Kircheriano (Nr. 7988) mit der Inschrift:

ἐνθάδε κοιμᾶται Ἀρτεμιδώρα ἐν εἰρήνῃ

eine Darstellung von Kindern — nicht etwa bloß jener Artemidora —, die Räder treiben und auf schiefer Ebene Kugeln schieben. Es ist ganz wie auf den heidnischen Sarkophagen das Leben der verstorbenen Kleinen im seligen Jenseits. Die Majestät des Todes ist von so einschneidender Bedeutung für das Leben der Hinterbliebenen, daß, wenn irgendwo, hier die Kunst in den Dienst tiefer und wahrer Empfindung treten mußte. Wo nur immer Menschen ein liebes Wesen durch den Tod verlieren, wo zumal den Eltern das Liebste, was sie besitzen, in grausamer Hast des Verhängnisses genommen wird, da muß der Schmerz alle Tiefen der Seelen aufwühlen.

Die notwendige Ergänzung aber dieses Schmerzes ist die Hoffnung auf ein Wiedersehen nach dem Tode, auf ein Weiterleben der Seele. Sie lag dem ernst gestimmten zweiten Jahrhundert näher als irgend einem andern, und die gerade in der Mitte des Jahrhunderts noch einmal mit allem Glanz erblühenden orphischen Mysterien geben den frommen Bedürfnissen noch besondere Nahrung.[18] Nur bei dieser allgemeinen Richtung der Geister erklärt sich die große Beliebtheit derartiger Darstellungen, erklärt sich vor allem der Umstand, daß diese Sarkophage auf Vorrat gearbeitet werden konnten. Und das wird mit wenigen Ausnahmen bei den meisten vorauszusetzen sein. Dem Käufer und seinen persönlichen Bedürfnissen genügte es vollauf, wenn bei mythologischen oder idealen Darstellungen ein in der Werkstatt nur angelegter Kopf eine flüchtige Andeutung von Porträtzügen erhielt;[19] daß auch das gelegentlich unterblieb, habe ich bei einem Kindersarkophage des Nationalmuseums von Ravenna gezeigt.[20]

Es läßt sich aber ganz bestimmt nachweisen, daß die große Menge der Käufer wirklich mit einer allgemeinen Darstellung von sepulkralem Gehalt zufrieden war, und man dabei jeder Anspielung auf die Wirklichkeit aus dem Wege ging. Ich greife zum Belege dafür die Kindersarkophage mit Zirkusspielen heraus und stelle von den mir bekannten und gemessenen Exemplaren die folgende Reihe zusammen, die ich nach der Länge der Stücke ordne:

1. Vatikan (Amelung, I, 611)	1,38
2. Catajo (Dütschke, V, 616)	1,31
3. Verona (D. IV, 457)	1,30
4. Lateran Mus. pr. (Benndorf-Schoene 438)	1,24
5. Rom V. Wolkonsky (Matz, II, 2828)	1,16

17) W. Amelung, a. O. II, S. 129, Nr. 52, A. zu Taf. 14. Die Jahreszahl auf der Inschrift (vgl. CJL VI, 25924) ist nach AN zwar ausgebrochen, doch ist vor dem folgenden II D. VII höchstens Platz für sechs Buchstaben, also etwa I. MENS. V. Die Verstorbene wäre danach etwas über 1½ Jahre alt geworden, was gut zu der großen Kleinheit des Sarkophags (0,805) stimmt.

18) L. Friedlaender, Darst. a. d. Sittengesch. Roms (Leipzig 1871), III, 629 ff., J. Réville (übersetzt von G. Krüger), Die Religion zu Rom unter den Severern (Leipzig 1888), 19 und besonders 141 f.

19) Vgl. R. Grousset, Étude s. l. sarcophages chrét. in der Bibl. des écoles franç. d'Athènes et de Rome (Paris 1885), Fasc. 42, p. 3.

20) Ravennat. Studien, 146.

6. Pisa (D., I, 81) 1,11
7. Florenz (D., III, 336) 1,0
8. Pisa (D., I, 86) 0,92
9. Florenz (D., III, 343) . . . . 0,89.

Die Länge dieser Stücke bewegt sich zwischen 1,38 und 0,89 Zentimeter, und berechnet man die Dicke der Seitenwände auf etwa je 0,05, zwischen 1,28 und 0,79 im Lichten. Bedenkt man nun, daß der Tod die Leiche streckt, und man auf keinen Fall für den Toten einen Sarkophag gewählt haben wird, in welchem die Leiche in unwürdiger Weise gequetscht werden mußte,[21] rechnet man endlich auf die Beigabe von Kissen, Decken und dgl. noch einige Zentimeter dazu, so darf man den Innenraum des Sarkophages noch um mindestens 0,05 kürzer berechnen, als die obige Reihe angibt, d. h. auf 1,23 bis 0,74, eher wohl aber noch etwas kleiner.[22]

Legt man diesen Zahlen die Tabelle zugrunde, nach welcher Landois in seiner Physiologie (nach den Messungen von Quepelet) S. 454 die Normalgröße des männlichen Wesens berechnet[23] — das weibliche ist um etliche Zentimeter kleiner —, so ergibt sich

für einen zweijährigen Knaben die Normalgröße von . . 0,80
" " dreijährigen " " " " . . 0,86
" " vierjährigen " " " " . . 0,93
" " fünfjährigen " " " " . . 0,99
" " sechsjährigen " " " " . . 1,04 usw.

Das zweijährige Kind wäre also für die Sarkophage 8 und 9 bereits zu groß, da es mindestens einen Raum von 0,85 im Lichten, also einen Sarg von 0,95 Länge beansprucht, in Wirklichkeit aber wohl einen erheblich längeren. Hätten wir von allen Sarkophagen auch die genauen Maße im Lichten — bei den stadtrömischen, außerhalb der großen Sammlungen befindlichen Stücken fehlen meist sogar die äußeren Maße —, so würde das Ergebnis natürlich noch sicherer sein. So müssen einige Stichproben als Gegenprüfung gelten.

Ein Kindersarkophag eines nach der Inschrift zweijährigen T. Iunius Severianus[24] im Museo Chiaramonti des Vatikan[25] ist außen 1,30, und der im Lateran (Mus. pr.[26]) befindliche eines dreijährigen Kindes 1,35 lang. Nach der obigen Tabelle wäre also der Raum im Lichten für das zweijährige Kind um 0,35, für das dreijährige um 0,34 überschritten worden: ein Fingerzeig für die ungefähre Altersbestimmung der im Sarkophage Beigesetzten. Ziehen wir diese 35 Zentimeter von dem größten der oben angeführten Kindersarkophage (Nr. 1) mit Zirkusspielen ab, so dürfen wir auf einen Knaben von etwa fünf, höchstens sechs Jahren schließen.

Dieser Schluß wird bestätigt durch den im erzbischöflichen Museum von Ravenna aufbewahrten 1,25 langen Sarkophag einer nicht ganz fünfjährigen Cassia Paulina,[27] die etwa 0,90 groß gewesen sein muß, also durchaus der Tabelle von Landois-Quepelet entspricht. Selbstverständlich müssen für die Regel nach oben hin Ausnahmen gelten, denn ohne Zweifel wird man, wenn die gerade notwendige Sarkophaggröße nicht vorrätig war, nach der nächst größeren gegriffen haben; also folgt aus dem größeren Maße des Sarkophages noch nicht unbedingt das größere Maß des Beigesetzten. Die 1,63 lange Sarkophagplatte z. B. der gleichen Sammlung in Ravenna[28]) hat einen Raum von 1,28 im Lichten, der beigesetzte Knabe aber, C. Didius Concordianus hat nur ein Alter von $6^3/_4$ Jahren erreicht. Jedenfalls wird man nie einen kleineren Sarkophag gewählt haben und, wenn der größte jener Kindersarkophage mit Zirkusspielen für einen höchstens sechsjährigen Knaben bestimmt war, so ist klar, daß die Mehrzahl der in den andern acht Särgen beigesetzten Knaben dem fünften Jahre erheblich ferner stand als etwa dem zweiten. Will man im Ernste behaupten,

---

21) Wieviel Spielraum zwischen Sarg und Leiche bleibt, sicht man gut an dem Querschnitt eines Grabes von Megara in Sizilien in den Mon. ant. dei Lincei (Milano 1889). p. 8 (P. Orsi).

22) Die Größe der A. 21 erwähnten Kindergräber schwankt nach P. Orsis Berechnung zwischen 1,60 und 1,02.

23) Ich benutze absichtlich eine nach Messungen der romanischen, nicht der etwas größeren germanischen Rasse gefundene Zahlenreihe.

24) CIL, VI, 20834.

25) Amelung, a. O. I. 439.

26) Benndorf-Schoene, 438.

27) Ravennat. Studien, I, 26, Nr. 24.

28) Ravennat. Studien, I, 26, Nr. 21.



daß sich diese unschuldigen Wesen bereits als Zirkuskutscher ausgezeichnet und unter diesem Gesichtspunkte von den Überlebenden in Stein verewigt worden sind? Wir wissen freilich von einem dreizehnjährigen Zirkuskutscher Crescens, der i. J. 115 n. Chr. seine Laufbahn mit einem Siege begann; aber er war ein frühreifer Afrikaner, kann nur als Ausnahme von der Regel gelten und wurde eben deshalb durch eine Ehrentafel verherrlicht.[29] Was aber von den Zirkusspielen auf Kindersarkophagen gilt, daß sie nämlich unmöglich ein Abbild der Wirklichkeit sein können, vielmehr nur der für die Hinterbliebenen tröstlichen Vorstellung Ausdruck geben, daß die dahingeschiedenen Kleinen auch im Jenseits die irdischen Freuden und Belustigungen fortsetzen, daß sie auch dort wachsen und gedeihen und an sinnlichen wie musischen Freuden teilnehmen werden,[30] dasselbe muß auch für andere Bilder der Sarkophage gelten, für die Umgebung eines Knaben mit Musen, seine Ausstattung mit gelehrten Attributen, wie Rolle oder Diptychon, seine Hantierung mit Waffen oder gar deren Verfertigung; denn bei den mythologischen Darstellungen, dem bakchischen Thiasos u. ä. versteht es sich von selbst, daß der sepulkrale Gedanke auf die Wirklichkeit des Lebens keine Rücksicht nehmen kann.

Ist dem aber so, und kann schon die Kleinheit unseres Sarkophages aus dem Museo Kircheriano (1,07) nur den Schluß auf einen höchstens zweijährigen, wahrscheinlich aber noch jüngeren Knaben zulassen, so werden wir auch den Schlüssel für das Verständnis der bildlichen Darstellung nicht in der Wirklichkeit, etwa in dem, was das beigesetzte Kind erlebt haben soll, zu suchen haben; der sepulkrale Gedanke wird weniger darauf ausgegangen sein zu sagen, wer und wie das verstorbene Kind war, als wie es sich die Eltern im Jenseits wünschen mußten, in das sie ja selbst auch einmal kommen sollten.

Dies religiöse Gefühl, diese Sehnsucht mit dem toten Lieblinge vereint zu sein, ist dem hervorragend religiös gestimmten zweiten Jahrhundert nach Christus so eigentümlich, leuchtet so stark durch die sepulkralen Darstellungen dieser Zeit hindurch,[31] daß man von vornherein eine Darstellung, welche das subjektive Empfinden in einer so eigenartigen und besonderen Weise ausdrücken will wie auf unserem Kindersarkophage, schon um deswillen gern in die erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts setzen möchte, d. h. in eine Zeit, der noch nicht die schematische Modedarstellung des dritten Jahrhunderts genügte und geläufig war. Denn je eigenartiger und subjektiver der sepulkrale Gedanke nach einem Ausdruck sucht, desto spröder wird er sich dem allgemeinen Verständnis gegenüber verhalten.

Von der Schwierigkeit der Erklärung unseres Reliefs gingen wir aus; daß es tatsächlich in das erste Drittel des zweiten Jahrhunderts gesetzt werden muß, ist oben bemerkt worden. Zu einer abschließenden Deutung zu gelangen aber wird es sich empfehlen, auf ein zwar bekanntes, von mir selbst veröffentlichtes Relief eines Knabensarkophages des Museo Archelogico in Venedig zurückzugreifen, das etwa der Mitte des zweiten Jahrhunderts angehört. Erstens kann ich jetzt eine erheblich bessere Abbildung (Nr. 2 der Tafel) als die dürftige Umrißzeichnung jener ersten Veröffentlichung[32] darbieten und zweitens bin ich heute in der Lage, meine Deutung noch durch etwas zwingendere Beweise zu stützen. Ich übergehe dabei meine früheren Erörterungen der schriftlichen Überlieferung der Sage von Kleobis und Biton, weil ich darin nicht mehr eine wesentliche Aufklärung für ein Bildwerk des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts zu erblicken vermag, und wiederhole nur in aller Kürze den Zweck der Darstellung an der Hand der Abbildung.

3.

Daß die Sarkophagplatte aus Venedig, die früher der Sammlung Grimani angehörte und möglicherweise aus Rom stammt, nicht für einen Erwachsenen bestimmt war, beweist ihre

29) Vgl. E. Caetani-Lovatelli, Ant. Mon. illustr., p. 5ff. Auch L. Friedlaender, Sittengesch. II², 375, erklärt bei der Altersberechnung des berühmten Diokles das Alter von 12—13 Jahren als das früheste, was überhaupt zu denken ist. Das Durchschnittsalter der Zirkuskutscher wird etwa dem unserer Radrennfahrer entsprochen haben, also einem Alter von 16—22 Jahren.

30) Verg. Aen. VI, 653ff.: *quae gratia currum armorumque fuit viris, quae cura nitentis pascere equis, eadem sequitur tellure repostos.*

31) Ravennat. Studien, 180f.

32) Archäolog.-epigr. Mitteil. a. Österr. VII, 153ff.

Länge von 1,47. Es würde das nach obiger Berechnung auf einen Raum von 1,12 im Lichten, also auf einen Jüngling von etwa 8 Jahren schließen lassen. Der oben (S. 8) erwähnte, vielleicht etwas zu große Sarkophag des noch nicht 7jährigen C. Didius Concordianus war 1,63, und der gleichfalls im erzbischöflichen Museum von Ravenna[33] befindliche einer 11 Jahre und $4^1/_2$ Monate alten Julia Prima ist 1,71 lang. Die Annahme von einem etwa achtjährigen Jünglinge würde also für unseren Sarkophag keineswegs zu hoch gegriffen sein. Der mit ihm bestattete Bruder war dann vielleicht sechs Jahre alt. Denn daß zwei Brüder hier bestattet waren, beweist eben die Darstellung von Kleobis und Biton.

Ihre Bedeutung liegt in der Verherrlichung zweier Söhne und deren kindlicher Liebe; sie zu lohnen erbat sich die Mutter, eine Herapriesterin, von den Göttern den frühen Tod der Geliebten. In der sepulkralen Darstellung dieses schönen Gedankens wird eine durch den Tod ihrer beiden Söhne verwaiste Mutter in der Mitte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. Trost gesucht haben. Auf diese Zeit läßt die porträthafte Haartracht der dreimal dargestellten mütterlichen Priesterin — sie mag so genannt werden wegen der feierlichen Tracht des den Kopf verhüllenden Obergewandes — schließen. Denn diese Behandlung des in der Mitte gescheitelten und in regelmäßigen, starken



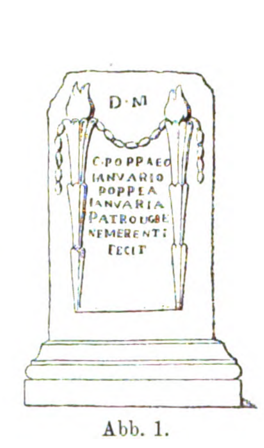




Abb. 1.

Wellen zur Seite gekämmten Haares, das etwa in der Mitte der Ohren — vgl. die erste Figur links — nach hinten gestrichen und am Hinterkopf vereinigt ist, darf unbedingt für Lucilla, die Tochter, oder die jüngere Faustina, die Gattin Mark Aurels in Anspruch genommen werden. Beider Köpfe sind schwer voneinander zu unterscheiden.[34] Lucilla lebte etwa von 147—183, Faustina starb 175, und da sie 146 auf den Thron gelangte, muß man wohl die Mitte des Jahrhunderts als die Zeit ansehen, in welcher die Haartracht der Kaiserin und Prinzessin von den römischen Damen nachgeahmt wurde.

Daß eine sagenhafte Figur wie Kydippe, die Herapriesterin aus Argos, auf einem römischen Grabmal die Züge der überlebenden Mutter erhält, bedarf für den Kenner römischer Sarkophage nicht erst der Begründung. Übrigens soll schon Apollonis, die Mutter der Könige Attalos II. und Eumenes II., in ihrem Tempel zu Kyzikos mit ihren Söhnen unter dem Bilde von Kydippe und deren Söhnen dargestellt worden sein.[35]

---

33) Ravennat. Studien, I, 24, Nr. 19.

34) S. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II, 2, T. LII, den afrikanischen Kopf aus Markouna, jetzt im Louvre (wohl Faustina) und den Kopf im Braccio Nuevo des Vatikan bei Amelung, Vatik. I, S. 105, Nr. 90 zu Taf. XIV. — Ein guter Kopf der jüngeren Faustina im Berliner Museum Nr. 376.

35) Vgl. Welcker bei O. Müller, Handb. 726; dazu Polybios, XXIII, 18, 6 und Plutarch, de fratr. am., 5.

Auf unserem Sarkophage ist nicht nur die Darstellung der Mutter, sondern auch ihrer Söhne porträthaft. Das zeigt sich bei der viermal wiederholten Gruppe der Knaben in der Haarbehandlung. Der eine — er steht dreimal links — hat krauses, von der Stirn aufwachsendes, der andere glattes, in die Stirn hineingekämmtes Haar. Eben durch diesen besonderen Zug wird jede allgemeine Beziehung etwa auf dienende Wesen oder Eroten ausgeschlossen, die auf Kleobis und Biton so nahe wie möglich gelegt. Sie findet ihre unzweifelhafte Bestätigung durch das Greifen der Knaben an die Deichsel des Wagens, der die Mutter auf ansteigendem Gelände bis zur Höhe des Tempels geführt hat. Ob der Verfertiger in der Darstellung der Brüder absichtlich von der u. a. durch Herodot überlieferten Wendung der Sage abgewichen und eine andere benutzt hat, nach welcher der Dienst der Knaben in der Unterstützung, nicht dem Ersatz der Tiere bestanden hat, ist gleichgiltig. Die Mutter hat mit Hilfe der Söhne ihr Ziel erreicht und schickt sich an, den Wagen zu verlassen.

Den Hauptpunkt der Erzählung bildet die Mitte des Bildes. Hier sehen wir die Priesterin-Mutter vor einem Tempel, an dessen Stufen die Knaben im festen Schlafe ausgestreckt liegen, betend zwei Fackeln erheben. Lodernde Fackeln auf Grabmälern der römischen Kaiserzeit bedeuten das erwachende Leben. Licht ist Leben, aber natürlich hier nicht das irdische, sondern das Wiedererwachen im Jenseits. Eben darum sind Fackeln auf Grabmälern das Unterpfand gehoffter Unsterblichkeit, mit deren Wesen sich zumal das zweite nachchristliche Jahrhundert so ernstlich beschäftigte.

Auf einem Grabstein (Abb. 1), den eine Poppaea Ianuaria ihrem toten Patron zum Danke gesetzt hat, (j. im Museo Chiaramonti des Vatikan[36]) ist vorn die Inschrift[37] von zwei durch eine Infula verbundene, lodernde Fackeln eingerahmt, links sehen wir den Verstorbenen neben Opfergerät mit der Gebärde der Anbetung — wir kennen die Geste aus der Art wie auch auf christlichen Sarkophagen der in die Seligkeit Eingegangene dargestellt wird — rechts Juno Lucina,[38] als die Helferin zum neuen Leben, also hier auch zu dem im Jenseits; sie trägt in der Rechten eine lodernde Fackel und hält in der Linken ein neugeborenes Kind am Busen. — Nur diese und keine andere Bedeutung können auch die Fackeln in der Hand der Kydippe haben. Die gerade um die Mitte des zweiten Jahrhunderts zu besonderer Blüte gelangten, orphischen Mysterien hatten den Blick der römischen Welt auf ein tröstliches, besseres Leben im Jenseits gerichtet, und der Verfertiger unseres Reliefs hat sich noch besonders bemüht, den Schlaf der Knaben als Todesschlaf darzustellen. Wo wir nämlich den Tempel der argivischen Hera erwarten, da erhebt sich ein kleiner Bau, der auf der Vorderseite vier gewundene, korinthische Säulen und im Giebelfelde einen Fruchtkorb aufweist, zu dem von links und rechts je eine Schlange, um von dem Fruchtopfer zu naschen, herankriecht. Der Schmuck wäre für einen Heratempel sehr gesucht, er ist durchaus berechtigt für einen Grabbau,

Die Schlangen, die unter der Erde, also im Reiche der Toten leben, gelten als deren schützende Daimonen, sind die *dii Manes* und *umbrarum famuli*,[39] in deren Hut der Verstorbene kommt. So sehen wir auf griechischen Grabreliefs, wie der Tote beim Eintritt in das neue Leben oder wenn ihn die Opfer der Hinterbliebenen heraufbeschworen haben, der Schlange, d. i. seinem „guten Geiste“ ein Opfer bringt;[40] so erwartet ihn dieser im Grabe, wenn der Leichenzug naht, wie auf einem schwarzf. Vasenbilde des Louvre[41] (Abb. 2), und so hütet ihn der traurig vor seiner Grabstele sitzende verstorbene Jüngling auf einer attischen Lekythos der Berliner Vasensammlung[42] (Abb. 3) in seinem Schoße.

Diese Auffassung des schützenden Genius, dieses *Ἀγαθοδαίμων*, in welchem die Orphiker das Symbol göttlicher Auferstehung und Gewähr der Heroisierung erkannten,[43] wird beim Wiederaufleben der orphischen Lehre im zweiten Jahrhundert auch die Schlange als Zeichen des Grabbaues zu besonderer Ehre gebracht haben. So sehen wir auf den drei Hauptseiten einer ungefähr der

36) Amelung, a. O. I, 809, Nr. 731, A.
37) CIL. VI, 24819.
38) S. H. Brunn, Kl. Schr., I, 46ff.
39) Vgl. arch.-epigr. Mitteil. a. Österr. a. a. O. 164, A. 52f.
40) Vgl. die Bemerkungen zu meinen Ant. Bildw., IV, 740, wo indessen S. 335, Z. 31 die Bezeichnung der Schlange als „Geist des Dahingeschiedenen“, als „Schutzgeist“ zu verstehen ist.
41) Nach Daremberg et Saglio, Dict. des ant. s. v. *Funus* p. 1374, Fig. 3340.
42) S. Furtwangler, Beschr. 2459.
43) S. L. Ad. Milani in seinen hochbedeutsamen, ganz neues Licht verbreitenden Studi e Materiali di Archeologia e Numismatica (Firenze 1905), III, p. 4.

gleichen Zeit angehörigen römischen Aschenkiste eines Q. Vitellius[44] sich je eine Schlange emporringeln: es sind die chthonischen Daimonen, welche den Gestorbenen in ihren Kreis aufnehmen und behüten. Nur diese und keine andere Bedeutung haben auch die beiden Schlangen am Giebelfelde unseres Relieftempels: sie erwarten die Seelen von Kleobis und Biton, deren Leiber zum ewigen Schlafe auf dem Boden hingestreckt sind, uud an dieser Bedeutung ändert sich nichts, wenn man eine besondere Beziehung der Schlangen auf das Brüderpaar ablehnen und in der Verdoppelung[45] der Tiere die uralte religiöse Vorstellung von der Verdoppelung derartiger helfender Daimonen wiedererkennen wollte.[46]

Der Tempel muß aber auch ohne dieses Zeichen dem römischen Beschauer den Eindruck eines Grabtempels hervorgerufen haben. Der bekannte, sogen. Tempel des Deus Reidiculus, der eine ähnliche Vorderseite hat, war gewiß ein Grabbau. Der bei Chiusi wieder aufgefundene Grabtempel[47] hatte vorn vier korinthische Säulen und ein Giebeldach; er stammt vermutlich aus dem zweiten Jahrhundert. Daß dieselbe Form des zierlichen Säulenbaus mit Giebeldach auch in Süditalien als Grabtempel bekannt war, schloß Conze aus unteritalischen Vasenbildern.[48]

Daß gerade dem zweiten (und dritten) Jahrhundert die Vorstellung eines Grabbaus unter dieser Form ganz geläufig gewesen sein muß, scheint auch die folgende Erwägung nahe zu legen. Auf einem Rhea-Sylviasarkophage des Palazzo Mattei in Rom[49] erscheint neben der rechts thronenden Venus ein Tempel, vorn mit vier gewundenen, korinthischen Säulen und einem Kranz mit

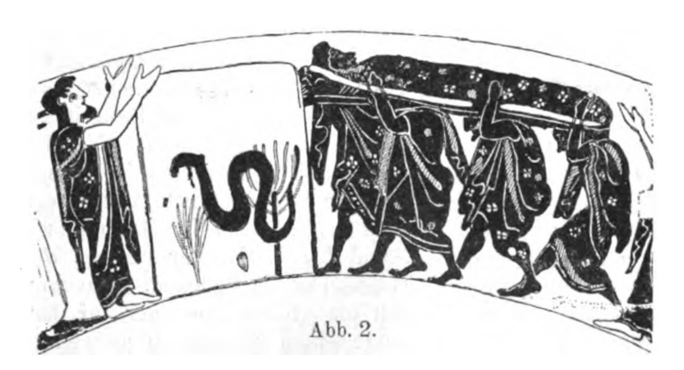


Abb. 2.



Abb. 3.

flatternden Bändern (Totenkranz[50]) im Tympanon. Ein notwendiger Bestandteil der Darstellung ist es nicht. Man erklärt ihn zur Not als verkürzte Wiedergabe des von Hadrian errichteten Tempels der Venus und Roma. Doch wüßte ich nicht, was dieser topographische Luxus mit einer sepulkralen Darstellung, auch nicht was der „Totenkranz" mit jenem vermeintlichen Tempel gemein hat. Gibt es trotzdem Gründe daran festzuhalten, so läge doch offenbar der Fall vor, daß man jenem Tempel den Charakter eines Grabbaus hat geben wollen.

Ein gleiches scheint mir bei einer Reihe von Hippolytossarkophagen[51] der Fall zu sein, wo ein der Darstellung nicht gerade widerstrebendes, aber doch auch nicht nötiges sg. „Artemis-

44) Im Cortile del Belvedere des Vatikan, abgeb. Amelung, Vatik. II, XV, 90, auch bei W. Altmann, Die röm. Grabaltäre (Berlin 1905), 20, Fig. 13, wo indessen die Schlangen nicht als solche erkannt sind.

45) Die Verdoppelung ist natürlich nicht als rein dekorativ aufzufassen, wie S. Wide, Archiv für Religionsw., XII (1909), 222ff., wollte.

46) Über die Verdoppelung solcher πάρεδροι s. L. Ad. Milani, a. O. I, 13 und III, 23f.

47) Vgl. Annali d. Inst. arch., 1877, 73—92.

48) Ber. d. Berl. Ak. d. W. (1884), 623f. Vgl. auch J. H. Holwerda, Die att. Gräber in der Blütezeit (1899), 53ff. — Auch auf etr. Aschenkisten erscheint der Grabestempel meist als kleine Aedikula; s. G. Körte, I Rilievi d. urne etr. (1890), II, 1, T. 94—97.

49) C. Robert, a. O. III, LX, 188.

50) Diese Bezeichnung erscheint mir als die am nächsten liegende. So findet sich der Kranz im Tympanon eines Grabbaus auf einem römischen Stuckrelief im Antiquarium von München, Saal I, 346, abgeb. Ann. d. Inst. 1849, M. = H. Brunn, Kl. Schr., I, 89. Der Bau wird schon um seiner Bekränzung willen als Grabbau zu bezeichnen sein.

51) So bei dem von Capua (C. Robert, a. O. III, LII, 165), Benevent (LV, 169), der Villa Albani (LIV, 168) und im Louvre (LV, 170).

tempelchen" durch einen im Tympanon erscheinenden Totenkranz mit Bändern den Charakter eines Grabbaus annimmt. Ein gleiches gilt wohl auch für die beiden „Artemistempelchen" zweier Meleagersarkophage in Salerno und Trinità la Cava.[52] Ist schon der Totenkranz nicht eigentlich bezeichnend für den Artemistempel, so sind es noch weniger die tragischen Masken als Akroterien auf dem zuletzt genannten Sarkophagrelief.

Immerhin kann man bei diesen Darstellungen noch schwanken. Wo aber, wie auf einem frühestens dem Ende des zweiten Jahrhunderts angehörigen Bellerophonsarkophage[53] der Villa Pamfili in Rom ähnlich wie auf unserem Sarkophage ein Tempel mit vier gewundenen, korinthischen Säulen und einem Totenkranz im Giebel sich aus der dargestellten Handlung nicht erklären läßt, da ist der Gedanke an einen Grabesbau um so weniger abzuweisen, als er sich hier gerade hinter der trauernden Hauptperson (Stheneboia als Mutter? Geliebte?) befindet. Ebensowenig vermag ich den vorn viersäuligen Tempel mit Kranz im Giebel auf einer Sarkophagdarstellung der Iliupersis in Mantua[54] als ein „Asyl" anzusehen; er würde diesem Zwecke der Darstellung gerade nicht entsprechen. Scheint aber der Zeitgeschmack in den erwähnten Fällen mit einer gewissen Absichtlichkeit den Gedanken an einen Grabbau zu betonen, wo es nur irgend anging und mit der Darstellung irgendwie vereinbar war, so wird man auch nicht mehr daran zweifeln, daß der auf unserem Sarkophage erwartete Heratempel sich für den Überlebenden in einen Grabbau verwandelt hat, da doch sogar das argivische Heiligtum schon der Überlieferung nach den frommen Söhnen zum „Grabe" ward.

Aber, wie schon bemerkt, der Todesgedanke hat auf diesem, wie den meisten Sarkophagreliefs der Zeit gerade dem Gedanken an die Unsterblichkeit Platz machen müssen. Auf dem venetianischen Relief ist dieser Gedanke in einer besonders eigenartigen Weise ausgesprochen. Wir sehen nämlich die in der Mitte in Todesschlaf versenkten Knaben gleich darauf in lebendigster Bewegung dem Rossegespann vorauseilen, das so eben ans Ziel gelangt ist und darum von ihnen gezügelt wird. Wer ist die Lenkerin? Ich nannte sie früher Selene und glaubte darin den Ausdruck der verflossenen Nachtzeit zu erkennen.

Ich glaube jetzt, die Beziehung zwischen der Lenkerin und den Knaben läßt sich noch enger fassen. Wenn man nämlich erwägt, daß Selene-Luna im Volksglauben fast gleichbedeutend war mit Iuno Lucina,[55] so daß eine Weihinschrift von Verona[56] geradezu von Iuno-Luna-Regina spricht, Iuno-Lucina aber genau wie Selene-Luna als Mondgöttin die Helferin der Entbindung war, also tatsächlich diejenige, welche „producit in lucem partus" (Varro), so erscheint diese Iuno-Lucina wohl auch auf unserem Relief als die, welche auf das Gebet ihrer Priesterin die Knaben wieder zum Lichte erweckt, natürlich nicht dem irdischen, sondern jenem übersinnlichen, vielleicht auf eben jenen „Wiesen des Mondes", wo der Gläubige ein neues Leben beginnt.[57] Das war gewiß eine Lehre der im zweiten Jahrhundert neu erblühenden orphischen Weihen, und daß Orpheus diese Gedanken von dem Monde als dem Aufenthalte der Seligen zuerst ausgesprochen haben soll, dafür haben wir bestimmte Zeugnisse.

Übrigens scheint es, als ob ein fester, dem Kultus vielleicht mehr als früher entgegenkommender Typus der römischen Iuno-Lucina[59] unter Lucilla — deren Namen wohl damit zusammenhängt — „unter der Regierung des Lucius Verus aufgekommen ist." Der Schluß ergibt sich aus Münzinschriften der jüngeren Faustina und ihrer Nachfolgerinnen auf dem Kaiserthron.[59] Daß auf diese Zeit auch die Haartracht der Priesterin führte, war oben bemerkt worden.

Das letzte Bild zeigt uns die Mutter, welche die wiedergewonnenen Knaben zärtlich an sich zieht, natürlich wiederum nicht in Wirklichkeit, sondern in jenem Leben, das sie dereinst zu erreichen hofft. In dieser Hoffnung lag ihr Trost bei dem herben Verlust, den sie erlitten, und

52) Der erstere bei C. Robert, a O. III, LXXXIII, 239, der zweite 270.
53) C. Robert, a. O. II, VIII, 34.
54) C. Robert, a. O. II, XXVI, 63.
55) Roscher, Lexik. II, 578.
56) CIL, V, 3233: IVN. LVN. REG. SACR P. VITVLLIVS PHILOLOGVS VI. VIR. AVG IMPERIO.
57) Die *λειμῶνες σελήνης* bei Plutarch. Quaest. rom. 76. Und derselbe, Amat. 20: *ὁ γὰρ ὡς ἀληθῶς ἐρωτικὸς ἐκεῖ γενόμενος διατελεῖ . . . . . ἄχρι οὗ πάλιν εἰς τοὺς Σελήνης καὶ Ἀφροδίτης λειμῶνας ἐλθὼν καὶ καταδαρθὼν ἑτέρας ἄρχηται γενέσεως.*
58) Vgl. die Proklosstelle V, 292 und Verwandtes bei Lobeck, Aglaophamos, 500.
59) S. J. Overbeck, Kunstmythol. (Leipzig 1878), III, 154f.

diese zu erhoffende Wiedervereinigung mit ihren Söhnen mußte auch im Bilde den einzig wünschenswerten Trost gewähren, den man nur immer von dem Zwecke eines sepulkralen Werkes erwarten kann.

4.

Die Betrachtung des venezianischen Sarkophages hat gezeigt, daß seine Darstellung den Hauptnachdruck auf den Gedanken eines Wiedersehens nach dem Tode legt. Er ist in der Tat der für Grabdenkmäler nächstliegendste und passendste. Nur erwarte man dann nicht eine äußerlich zusammenhängende Darstellung! Dargestellt werden können nur einzelne Zustände und Geschehnisse, welche die stufenweise Erfüllung des Wunsches wiedergeben; dieser selbst bleibt in der Sprache des Bildwerks natürlich unausgesprochen und muß durch die Empfindung des Beschauers ergänzt werden. Die bildende Kunst greift damit über ihre natürliche Grenzen hinaus, und darin liegt die Schwierigkeit für das Verständnis der Darstellung. Versuchen wir in dieser Erkenntnis die Erklärung unseres Kindersarkophages!

Der Ausgangspunkt für die darzustellenden Empfindungen der Hinterbliebenen ist der Tod des Kindes. Es wird den Eltern entrissen und geht in das Totenreich ein. Diese Tatsache wird



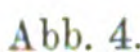


Abb. 4.



Abb. 5.

durch die „Todesfahrt" dargestellt. Der Begriff ist uralt. Von dem kretischen Sarkophag aus Hagia Triada an und vielleicht noch von länger her ist der Vorgang — bisweilen durch den Totenritt[60] abgelöst — von der Grabeskunst festgehalten. Er begegnet auf den Grabstellen von Bologna[61] wie auf etruskischen Vasen[62] und Aschenurnen.[63] Das zweite und dritte nachchristliche Jahrhundert scheint ihn (besonders bei Kindersarkophagen) gern zu verwenden. Der Vorgang selbst spielt sich in mannigfachen Formen ab. Bald wird mehr die Plötzlichkeit der Todesfahrt betont, besonders wenn Pluto selbst als Räuber des Kindes auf dem dahinsausenden Wagen erscheint,[64] bald geht die Fahrt feierlich, langsam vor sich. Bald ziehen geflügelte oder ungeflügelte Pferde, bald Maultiere, die ja in besonderer Beziehung zum Totenkultus standen[65], den Wagen, aber auch Hunde[66]

60) So auf einer etr. Aschenkiste des Berliner Museums Nr. 3.

61) S. Ducati, Jahresh. d. österr. arch. Inst., XII (1909), S. 75.

62) Mon. d. Inst., XI, T. IV.

63) J. Martha, l'art Étrusque (Paris 1889), p. 370.

64) So auf dem Kindersarkophag der Villa Pamfili in Rom bei Matz, a. a. O. II, 3087, wo das Kind von einem auf dem Wagenrande sitzenden Adler getragen wird, oder auf einem Sarkophagdeckel des Museo Torlonia (abgeb. R. Rochettte, Mon. inéd. Pl. LXXVII, 1 zu p. 406, Nr. 2), wo ein Eros mit Fackel über dem Gespann fliegt.

65) S. Brunn, Annali d. Inst., 1865, p. 251 und L. A. Milani in den Studi e materiali etc. (1902), II, 77.

66) So auf einem Skyphos von Corneto nach G. Körte, Ann. d. Inst., 1879, 304.



Abb. 6.

und Widder[67] — letzteres besonders bei Kindern, die also auch im Tode nicht von ihren Spielkameraden verlassen werden. Der Wagen selbst ist bald einem heroischen Streitwagen ähnlich, bald ein dem gewöhnlichen Leben entlehnter zwei- oder vierrädriger Karren; auf etruskischen Aschenkisten ist der Wagen oft mit einem Verdeck gegen den Sonnenbrand versehen.[68] Es ist derselbe Wagen, mit dem die Bauern noch heute über Land ziehen, und auf dem sie genau so ausgestreckt und genau so in ihre Decke eingehüllt liegen, wie der Alte auf dem Bilde eines etruskischen Stamnos aus der Berliner Vasensammlung[69] (Ab. 4). Die Haltung ist der Wirklichkeit so durchaus entsprechend, daß nur aus der Beifügung eines der Unterwelt angehörigen Wesens wie des Charon, auf der Rückseite des Gefäßes (Abb. 5) der Begriff der Todesfahrt klar wird. Ein gleiches ist der Fall, wo wie auf einem prächtigen Sarkophag von Vulci[70] Mann und Frau, sich zärtlich umfassend, im Schutze eines ausgespannten Sonnenschirmes auf einem von Maultieren gezogenen Wagen die Todesfahrt antreten. Diese ist nur durch die (unsichtbar) nebenherschreitende Schlangenfurie (Abb. 6) kenntlich, und eben diese Vermischung der übersinnlichen und irdischen Welt ist so recht bezeichnend für die etruskische Kunst.[71] In Wahrheit kann ja auch nur der eine der beiden Hauptinsassen des Wagens der Gestorbene sein, aber die Sehnsucht des Überlebenden übersah geflissentlich diesen Zwiespalt zwischen Wirklichkeit und Wunsch.[72] Wenn man nun gar auf einer etruskischen Grabstele der Certosa von Bologna[73] aus viel älterer Zeit über der „Todesfahrt" eines Ehepaares den Liebesgott schweben sieht (Abb. 7), so ist man zu glauben versucht, daß auch die Motive unseres Sarkophages in dem Kreise altetruskischer (italischer) Vorstellungen wurzeln.



Abb. 7.

Die „Todesfahrt" war eben typisch in der Kunst geworden. Darum hat sich auch auf unserem Sarkophage der Steinmetz mit ziemlich allgemeinen Andeutungen begnügt, und weder ein Stein noch ein Baum erinnern an die Wirklichkeit, noch ist überhaupt dargestellt, wie der Wagen

67) So auf dem Kindersarkophag a) im Louvre (abgeb. Arch. Zeit, XLIII, 1885, T. 14, 1), vielleicht auch auf einem zweiten; b) ebenda T. 14, 2, jedenfalls auf einem c) bei R. Rochette, a. O. pl. LXXVII, 2 zu p. 212 abgebildeten der Loggia aperta im Vatikan; ein Widdergespann, zwei Kinder tragend; d) auf einem Sarkophagdeckel des Museo Chiaramonti (W. Amelung, a. O. I, T. 38, 39; dem Gespann entspricht rechts das Totenmahl. Daß es sich bei diesen Darstellungen nicht um einen Vorgang des Lebens handelt, habe ich Ravennat. Studien, 190f., gezeigt.

68) S. Körte a. a. O. zählt allein auf Urnen des Museo Guarnacci in Volterra über 26 Wiederholungen dieses Gegenstandes auf.

69) Furtwängler, Beschr. 2954.

70) Abb. Mon. d. Inst., VIII, T. XIX.

71) S. die feinen Bemerkungen von H. Brunn, Annali d. Inst., 1865, 246f.

72) Vgl. J. Martha, a. O. p. 357. 73) Nach Zannoni, Scavi pl. XLVI, 1.

gelenkt wird. Über den Pferden liegen wohl Jochgurt und Leinen, aber sie verschwinden vor dem Wagen; keine Hand greift nach ihnen, und die das ganze Bild einrahmenden Riesenfackeln, zeigen unwiderleglich, daß wir uns nicht im Raume der Wirklichkeit befinden. Es ist die Welt des Lichtes, in der sich der Vorgang abspielt. So umrahmten auch auf dem Grabsteine des C. Poppaeus Januarius (S. 10) zwei Fackeln den Namen des Toten, der damit in das Reich des Lichtes entrückt ist, das ihm Juno Lucina eröffnet hat.

Die Seele selbst ist ja nach der auf orphisch-pythagoreische Quellen zurückgehenden Lehre Vergils[74] in seiner „Hadesfahrt des Aeneas" Licht und Feuer. Noch Plutarch[75] teilt diese Ansicht. Finster ist der Hades nur den „Ungläubigen", da er dem fröhlichen Dasein der Erde ein Ende bereitet; aber den „Eingeweihten" färbt sich da drunten alles mit rosiger Helle; sie allein genießen Sonne und heiliges Licht, wie bereits in Aristophanes' Fröschen der Chor der Mysten sang (v. 454 f.).[76] Fackeln brachten die Argeier den Athenischen Göttinnen, Demeter und Kora dar. Von den Kultbeamten war der „Daduchos" einer der angesehensten,[77] und Fackeln erhob ja auch, wie wir sahen, Kydippe auf dem Relief in Venedig, als sie um den Tod, d. h. um neues Leben für ihre Söhne flehte.[78] Die Fackeln können also auch auf unserm Sarkophage nichts anderes als das Reich des Lichtes bedeuten.

Bis zu seiner Pforte haben die Eltern das Kind geleitet. Nun müssen sie es lassen. Aber ihr Schmerz sucht Trost in dem Gedanken, daß das Söhnlein auch im Jenseits weiter lebt und gedeiht. Ich finde diesen Gedanken nirgends ausgesprochen. Wie sollte er auch? Er spiegelt nur eine ganz zarte, aber echt menschliche Empfindung wieder; die scharfe Luft einer klaren Theorie würde ihn töten. Aber die Vorstellung des Lebens ist unzertrennbar von dem der Entwickelung. Warum sollten sich Eltern ihr früh verstorbenes Kind nicht zu blühender Jugend herangereift denken können? Ist es nicht ein Trost für sie, zu wähnen, daß, was das Kind auf Erden nicht erreichte, ihm im Jenseits zuteil wird? Ist der Traum von Hanneles Himmelfahrt darum weniger tröstlich, weil er nur ein Traum ist? Man stelle sich doch die Leute des zweiten Jahrhunderts nicht anders vor als unsere Zeitgenossen! Ad. Deißmann[79] hat ganz recht, wenn er die literarischen Quellen nicht als einzig maßgebend für die Erkenntnis des antiken Empfindungslebens dieser Zeiten anerkennen will. Aber neben das rein volkstümliche Inschriftenmaterial der Papyrusfetzen und Scherben tritt die Sprache der Gräberplastik ganz gleichberechtigt.

Hier zeigt sie den Eltern ihr Kind, wie es wächst und gedeiht; es übt sich am Laufwägelchen und prüft seine Kraft an dem Vogel. Der Lorbeerbaum bezeichnet den Ort der Seligen;[80] er findet sich in dieser Bedeutung in ganz gleicher Weise auf christlichen[81] wie heidnischen Denkmälern. War aber die Empfindung der Eltern bis zu dieser Vorstellung der Entwickelung ihres Kindes durchgedrungen, so mußte sich mit fast zwingender Notwendigkeit der Wunsch ergeben, dies Söhnlein, das sie als ein Tragkind dem Tode hatten lassen müssen, nun in kräftigerem Alter wieder bei sich zu haben. Diesen ihren Wunsch zeigt uns das letzte Bild in der Erfüllung. Der Knabe ist herangewachsen, aus den Armen der Mutter ist er auf den Schoß des Vaters gekommen. Nun hat sich die traurige Todesfahrt verwandelt. Denn über den Rossen schwebt jetzt, auf die Fackel weisend, der Liebesgott, wie er auf anderen Bildwerken mit der lodernden Fackel dem Gespann den Weg zum Licht, d. i. zum neuen Leben, weist, in das ja auch Vater und Mutter dem Kinde folgen, zu folgen wünschen. Die Liebe ist es doch, welche die Brücke zwischen beiden Welten schlägt.

---

74) Aen. IV, 730: *igneus est ollis vigor et caelestis origo seminibus.* Vgl. dazu **Norden** in seinem Kommentar.

75) Vgl. *Εἰ καλῶς εἴρηται τὸ λάθε βιώσας* (Wyttenb. V, 620): *τὴν ψυχὴν φῶς εἶναι τῇ οὐσίᾳ νομίζουσιν.*

76) Vgl. E. Rohde, Psyche (Leipzig 1897), 283 und P. Stengel, griech. Kultusaltert. (München 1898), 153.

77) P. Stengel, a. O. 88f. Auch die Römer opferten dem Saturn Fackeln. S. A. **Dieterich**, Nekyia (Leipzig 1893), 24, A. 1.

78) Vgl. meine Ausführungen in den arch.-epigr. Mitt. a. Österr. a. a. O. 164f.

79) In seinem vortrefflichen, ganz neue Seiten der alten Welt enthüllenden Buche: „Licht vom Osten" (1908).

80) Vergil, Aen. VI, 638. Wer den Lorbeer trägt, ist gesühnt und rein. S. H. Diels, Sibyllin. Bl., 120.

81) Vgl. Ravennat. Studien, 137.

Sie hat wohl auch den Eltern den ganzen Gedanken der Darstellung eingegeben, der uns mit eigentümlicher Frische berührt. Erst von der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts an, als die Sarkophagplastik Mode geworden war, begnügte man sich mit mehr schematischen Darstellungen seliger Kinderfreuden, deren Typen man leichter handhaben lernte. Hier hat sich der brave Steinmetz nach Kräften bemüht, den Wünschen der Besteller zu folgen. Ein Künstler war er nicht. Geräte und Tiere mochten ihm noch zur Not gelingen. Mit der menschlichen Gestalt haperte es bedenklich, wie oben angedeutet. Die Köpfe sind durchweg zu groß. Die stämmigen Glieder besonders des am Laufwägelchen ausschreitenden Knaben sind übertrieben und ohne Verhältnis, der rechte Arm des Vaters im ersten Wagen und das rechte Bein der Mutter im zweiten sind bis zur Karrikatur verlängert, und auch sonst ist von Feinheit der Arbeit keine Rede. Aber was gesagt werden sollte, ist doch mit hinreichender Deutlichkeit gesagt, und wenn es gelungen ist, die tröstlichen und menschlich rührenden Empfindungen in einem vernünftigen Zusammenhange aus der Formensprache des Reliefs herauszulesen, so liegt darin einerseits eine Bestätigung für die Richtigkeit unserer Erklärung, andererseits der Beweis, daß hier nicht Laune oder ein flaches Bedürfnis nach Schmuck das Relief geschaffen, sondern eine zielbewußte Empfindung sich ausgesprochen hat.

In der Art, wie diese Empfindung zur Grundlage einer bildlichen Darstellung gemacht ist, erscheint das sittengeschichtlich Bedeutsame des kleinen Sarkophages. Man mag es bedauern, daß die Plastik die ihr von der antiken Kunst gesetzten Schranken durchbrochen hat, daß sie nicht mehr Zustände und Geschehnisse als solche, sondern diese als Formen für Wünsche und Hoffnungen darzustellen unternimmt. Sie stellt sich damit in den Dienst einer Aufgabe, die nach der Schultheorie nur von Musik und Poesie zu lösen ist, tatsächlich aber wurde dadurch der sepulkralen Reliefkunst ein neuer Stoff von schönem, menschlichem Gehalt zugeführt, und dafür haben wir der spätrömischen, so oft als Verfallzeit gescholtenen Kunstentwickelung zu danken.